ISSN 2654-2366

Archive

Archive Offprint

ARCHIVE

Open Access Scientific Journal

ISSN 2654-2366

Volume 6 – 2010 Offprint

Volume No: Archive Volume 6, 2010
Editor: K. Kalogeropoulos
Date: August 16, 2010

Παραπομπή ως: Μαστοράκη, Α. 2010. "Αττικό θέατρο, θρησκεία και πολιτική," *Archive*, 6: 50-56 DOI 10.5281/zenodo.4554693

Αττικό θέατρο, θρησκεία και πολιτική

Λέξεις κλειδιά: *αττικό δράμα*, *διονυσιακά μυστήρια*, *δραματικοί αγώνες*, *εν άστει Διονύσια*, *κωμωδία*, *Λήναια*, *ονομαστί κωμωδείν*, *προσωπείο*, *σατυρικόν*, *σκηνικό*, *τραγωδία*, *χορηγία*

Α. Μαστοράκη, (MSc) στην Συστηματική Φιλοσοφία:

Abstract

At the end of the archaic era flourished the cult of Dionysus. Two factors contributed significantly to this fact. Dionysus' rituals (god of vegetation and fertility), with their frantic festivities and unbridled enthusiasm, found fertile ground in the rural tradition of the happy holidays that followed the hard work of summer and autumn. On the other hand, the Dionysian cult was greatly strengthened by the policy of the tyrants, who wanted to weaken the older cults of the heroes, which were under the control of the aristocrats, and to increase their popularity. Dramatic poetry started from the Dionysian ceremonies and has always maintained its religious character, since it was presented in the context of the festivities in honor of Dionysus. However, the political element was also strong, and is expressed not only in the content of the works, but also in the procedures followed in the preparation of the drama performance. This dual character of dramatic poetry will be the point of reference and the context in which we will travel a journey, beginning with the genesis and evolution of Attic drama, proceeding to the organization of dramatic performances, continuing with the techniques characteristics, and concluding with the themes of the dramatic works. At the end of the journey we will come to some conclusions, regarding the degree of this entanglement of religious tradition and state organization.

Στο τέλος της αρχαϊκής εποχής η λατρεία του Διονύσου πήρε μεγάλες διαστάσεις. Στο γεγονός αυτό συνέβαλαν καθοριστικά δύο παράγοντες. Από την μία πλευρά, οι τελετουργίες του Διόνυσου (θεού της βλάστησης και της γονιμότητας), με τα ξέφρενα γλέντια και τον άκρατο ενθουσιασμό τους, βρήκαν πρόσφορο έδαφος στην αγροτική παράδοση «*των χαρούμενων εορτών που ακολουθούσαν τις σκληρές δουλειές του καλοκαιριού και του φθινοπώρου*»[1]. Από την άλλη, η διονυσιακή λατρεία ενισχύθηκε σημαντικά από την πολιτική των τυράννων, οι οποίοι ήθελαν να αποδυναμώσουν τις παλαιότερες λατρείες των ηρώων, που βρίσκονταν υπό τον έλεγχο των αριστοκρατών, και να ανεβάσουν την δημοτικότητά τους.

Η δραματική ποίηση ξεκίνησε από τις διονυσιακές τελετές και διατήρησε πάντα τον θρησκευτικό της χαρακτήρα, αφού παρουσιαζόταν στο πλαίσιο των εορτών προς τιμήν του Διονύσου. Έντονο, όμως, ήταν και το πολιτικό στοιχείο, το οποίο εκφράζεται όχι μόνο στο περιεχόμενο των έργων, αλλά και στις διαδικασίες που ακολουθούνταν στην προετοιμασία της διεξαγωγής των δραματικών αγώνων. Αυτός ο διττός χαρακτήρας της δραματικής ποίησης θα αποτελέσει το σημείο αναφοράς και το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα διανύσουμε ένα οδοιπορικό, το οποίο θα ξεκινάει με την γένεση και την εξέλιξη του αττικού δράματος, θα προχωράει στην οργάνωση των δραματικών παραστάσεων, θα συνεχίζει με τα τεχνικά χαρακτηριστικά και θα τελειώνει με την θεματολογία των δραματικών έργων. Μετά το τέλος

[1] Chamoux 1999, 202.

της διαδρομής θα επιχειρήσουμε να καταλήξουμε σε ορισμένα συμπεράσματα αναφορικά με τον βαθμό αυτής της διαπλοκής της θρησκευτικής παράδοσης και της πολιτειακής οργάνωσης.

Επιχειρώντας να ανατρέξουμε στις απαρχές της γένεσης και των πρώτων σταδίων ανάπτυξης του αττικού δράματος, ερχόμαστε αντιμέτωποι με ένα σημαντικό πρόβλημα: την έλλειψη των άμεσων μαρτυριών. Την πρώτη μαρτυρία για την καταγωγή του δράματος βρίσκουμε στο έργο του Αριστοτέλη *Περί Ποιητικής*, ο οποίος όμως απέχει από τα γεγονότα πάνω από δύο αιώνες. Το κείμενο αυτό άρχισε να αμφισβητείται ήδη από την ελληνιστική εποχή. Η διαμάχη των μελετητών, ιδιαίτερα μετά την είσοδο της επιστήμης της εθνολογίας στο προσκήνιο, οδήγησε στην δημιουργία δύο σχολών[2]: την «αριστοτελική», η οποία αποδέχεται πλήρως το κείμενο του Αριστοτέλη, και την «αντιαριστοτελική», η οποία, απορρίπτοντας το σκεπτικό του Σταγειρίτη φιλοσόφου, βασίζεται στις εθνολογικές θεωρήσεις για την καταγωγή του δράματος από πρωτόγονες θρησκευτικές τελετές για την βλάστηση και τη γονιμότητα. Οι νεώτερες μελέτες, ωστόσο, τείνουν να δώσουν περισσότερο βάρος στην αριστοτελική μαρτυρία, προβάλλοντας ως βασικό επιχείρημα την χρονική εγγύτητα του φιλοσόφου με την υπό μελέτη περίοδο, καθώς και το γεγονός ότι τα στοιχεία που επισημαίνουν οι εθνολόγοι δεν είναι αρκετά για να δικαιολογήσουν την δημιουργία του δράματος[3].

Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, οι ρίζες της τραγωδίας βρίσκονται στην εξέλιξη του *διθυράμβου*, ενός λατρευτικού ύμνου προς τιμήν του θεού Διονύσου. Θεωρεί ως αφετηρία της εξέλιξης της τραγωδίας την στιγμή κατά την οποία ο επικεφαλής του χορού που εκτελούσε τον διθύραμβο, ο *εξάρχων*, άρχισε να συνδιαλέγεται με τον χορό. Ο Αριστοτέλης αναφέρει, επίσης, ότι η διαμόρφωση της τραγωδίας έγινε από το *σατυρικόν*. Με αυτόν τον όρο δεν εννοεί το διαμορφωμένο σατυρικό δράμα – όπως το γνωρίζουμε μετά τις ανανεωτικές αλλαγές που επέφερε σε αυτό ο Πρατίνας – αλλά «τις σατυρόμορφες προβαθμίδες του» (Lesky 1981, 328). Η σύνδεση μεταξύ του διθυράμβου και του σατυρικού θα πρέπει να αναζητηθεί στην αυλή του τυράννου της Κορίνθου Περίανδρου, όταν ο Αρίωνας (τον οποίο η παράδοση αναφέρει ως *ευρετή του τραγικού τρόπου*) έδωσε λογοτεχνική μορφή στους αυτοσχέδιους μέχρι τότε διθυράμβους και τους παρουσίασε με σατύρους[4]. Στο σημείο αυτό βρίσκει και την ετυμολογική της προέλευση η λέξη τραγωδία = *τράγων ωδή*. Ως ιδρυτής, τελικά, του αττικού δράματος θεωρείται από την παράδοση ο Θέσπης, ο οποίος «*σκέφτηκε να βάλει έναν ηθοποιό να ανοίξει διάλογο με τον χορό και τον κορυφαίο του, και να εισαγάγει, έτσι, στον λυρικό ύμνο του διθυράμβου, ένα δραματικό στοιχείο που γρήγορα εξελίχθηκε*»[5]. Οι αρχαίοι τού απέδιδαν, επίσης, την εισαγωγή των κυριότερων τυπικών στοιχείων της τραγωδίας: του προλόγου, του διαλόγου και της χρήσης των προσωπείων. Η κωμωδία, από την άλλη πλευρά, σύμφωνα με την άποψη του Αριστοτέλη, έχει τις ρίζες της στα φαλλικά τραγούδια και τους σκωπτικούς αστεϊσμούς που συνόδευαν τις πομπές προς τιμήν του θεού Διόνυσου. Όσον αφορά, τέλος, στο σατυρικό δράμα, εξελίχθηκε σε αυτόνομο είδος, όταν η τραγωδία αποσυνδέθηκε τελείως από τον θείο προστάτη της, έτσι ώστε να τιμήσει ξανά τον Διόνυσο (με τον χορό των σατύρων) και να ξαναζωντανέψει την κωμική ατμόσφαιρα του αρχικού διθυράμβου[6].

---

[2] Χουρμουζιάδης 1972, 352.
[3] Ανδριανού-Ξιφαρά 2001, 30.
[4] Lesky 1981, 329.
[5] Chamoux 1999, 203.
[6] Lesky 1981, 355.

Η πρώτη παράσταση αρχαίου δράματος μαρτυρείται το 534 ΠΚΕ υπό την διακυβέρνηση του τυράννου Πεισίστρατου, στο πλαίσιο της πολιτικής του για αντικατάσταση των ηρωικών λατρευτικών παραδόσεων, από τις οποίες αντλούσε νομιμοποίηση η αριστοκρατία, με την λαϊκή λατρεία του Διόνυσου. Την ίδια πολιτική ασκούσαν και άλλοι τύραννοι, όπως ο Κλεισθένης στην Σικυώνα, ο οποίος αντικατέστησε την λατρεία του ήρωα Άδραστου με αυτή του Μελάνιππου και αφιέρωσε τους τραγικούς χορούς, με τους οποίους τιμούσαν τον ήρωα, στον Διόνυσο[7]. Οι θεατρικές παραστάσεις ενσωματώθηκαν, έτσι, στις μεγάλες εορτές προς τιμήν του Διόνυσου: τα *Μεγάλα Διονύσια* ή *εν άστει Διονύσια* την άνοιξη και τα *Λήναια* τον χειμώνα[8]. Όπως συνέβαινε σε πολλές θρησκευτικές εορτές, έτσι και εδώ το αγωνιστικό στοιχείο – χαρακτηριστικό του πνεύματος των αρχαίων ελλήνων – ήταν παρόν, καθώς οι παραστάσεις δίδονταν στο πλαίσιο δραματικών αγώνων.

Οι δραματικοί αγώνες στα Μεγάλα Διονύσια διαρκούσαν από τις 11 ως τις 14[9] του αττικού μήνα Ελαφηβολιώνα (τέλη Μαρτίου). Λίγο μέρες νωρίτερα, ωστόσο, στις 8 του Ελαφηβολιώνα, λάμβανε χώρα ο *προάγων*. Πρόκειται για την τελετή παρουσίασης των δραμάτων και των συντελεστών τους (ποιητές, χορηγοί, ηθοποιοί, χορευτές) σε γιορτινή ατμόσφαιρα. Την επόμενη ημέρα εξασφαλιζόταν η παρουσία του θεού στον ιερό του χώρο, με την μεταφορά του αγάλματός του σε ναΐσκο έξω από τα τείχη της πόλης και την επαναφορά του, μετά τη δύση του ηλίου, με συνοδεία πυρσών. Η πρώτη ημέρα της γιορτής άρχιζε με μεγάλη πομπή που κατέληγε στον ναό του Διονύσου Ελευθερέα. Εκεί τελούνταν θυσίες και κατόπιν το πλήθος κατευθυνόταν προς το θέατρο, που βρισκόταν μέσα στο τέμενος του θεού. Συνέχεια είχαν ορισμένες τελετές δημόσιου χαρακτήρα, όπως η απονομή τιμητικών διακρίσεων στους πολίτες, η δωρεά πανοπλίας στους ενήλικους γιους όσων είχαν χαθεί στη μάχη κ.λπ. Η ημέρα αυτή έδινε μια καλή αφορμή στο αθηναϊκό κράτος «για να υπογραμμίσει την ηγετική θέση του στην Ελλάδα με μια όσο το δυνατόν εντυπωσιακότερη επίδειξη μεγαλείου»[10]. Σε αυτό βοηθούσε και η εποχή του εορτασμού των Μεγάλων Διονυσίων, η οποία επέτρεπε την έλευση πλήθους ανθρώπων από άλλες πόλεις, καθιστώντας έτσι την εορτή ένα πανελλήνιο γεγονός. Το απόγευμα της ίδιας ημέρας γίνονταν οι διθυραμβικοί αγώνες. Οι επόμενες ημέρες ήταν αφιερωμένες στους δραματικούς αγώνες.

Η διοργάνωση των δραματικών αγώνων αποτελούσε κρατική υπόθεση. Μετά την ανάληψη των καθηκόντων τους, οι αρμόδιοι άρχοντες για τις εορτές (ο επώνυμος για τα Μεγάλα Διονύσια και ο βασιλεύς για τα Λήναια) εξέλεγαν τους ποιητές που θα διαγωνίζονταν: τρεις για τους τραγικούς αγώνες (ο καθένας έπρεπε να παρουσιάσει τρεις τραγωδίες και ένα σατυρικό

[7] Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Lesky 1981, 332, αναφορικά με αυτήν την μαρτυρία «*μας δείχνει με υποδειγματικόν τρόπο εκείνην την σύνδεση του λατρευτικού άσματος για τους ήρωες, με την λατρεία του Διόνυσου, που έγινε αποφασιστικό στοιχείο για το περιεχόμενο της εξελιγμένης τραγωδίας. Τραγούδια για ήρωες υπήρχαν σε πολλούς τόπους, και τις περισσότερες φορές πρέπει να ήταν νεκρικοί θρήνοι. Ο μεγάλος ρόλος του θρήνου στην τραγωδία βρίσκει από εδώ την εξήγησή του*».

[8] Στις μεγάλες εορτές του Διόνυσου συμπεριλαμβάνονται τα *Ανθεστήρια* και τα *κατ' αγρούς Διονύσια*. Κατά τη διάρκεια των Ανθεστηρίων δεν γίνονταν δραματικοί αγώνες. Τα κατ' αγρούς Διονύσια διεξάγονταν στις αγροτικές περιοχές της Αττικής έξω από την πόλη των Αθηνών. Σε αυτά θα πρέπει να τελούνταν δραματικές παραστάσεις, αλλά οι πληροφορίες που έχουμε δεν μας επιτρέπουν μια πιο εκτενή αναφορά.

[9] Η αρχική διάρκεια ήταν από τις 11 ως τις 13 του Ελαφηβολιώνα, αλλά μετά την είσοδο της κωμωδίας στους αγώνες, το έτος 486 ΠΚΕ, το τέλος μετατέθηκε κατά μία ημέρα. Βλ. Blume 1986, 40.

[10] Blume 1986, 36.

δράμα) και πέντε για τους κωμικούς αγώνες[11]. Η διαδικασία επιλογής των ποιητών δεν μας είναι ακριβώς γνωστή. Το πιθανότερο είναι ότι οι άρχοντες λάμβαναν γνώση τουλάχιστον ενός μέρους του περιεχομένου των έργων. Πέραν όμως από την τυχούσα αισθητική ή καλλιτεχνική αξία των έργων, φαίνεται πως έπαιζε σημαντικό ρόλο και η προσωπικότητα των υποψηφίων. Αυτό σημαίνει πως αν ένας ποιητής ήταν ήδη γνωστός με το έργο του και είχε κερδίσει την επιδοκιμασία του κοινού με παλαιότερες επιτυχίες του, είχε περισσότερες πιθανότητες επιλογής. Γεγονός που μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο ποιητής συμμετείχε στις πολιτικές και ιδεολογικές ζυμώσεις της δημοκρατικής Αθήνας, «*αφού και η συμμετοχή του στους αγώνες σχετιζόταν σε μεγάλο βαθμό με την κρατική εξουσία και τους πολίτες-θεατές*»[12].

Το επόμενο καθήκον των αρχόντων ήταν να επιλέξουν τους υποκριτές που θα υποδύονταν τους βασικούς ρόλους και τους *χορηγούς*[13] που θα αναλάμβαναν τα έξοδα του κάθε χορού. Οι χορηγοί ήταν υπεύθυνοι για την συντήρηση και την οικονομική αποζημίωση των συντελεστών της παράστασης καθ' όλη την διάρκεια των δοκιμών. Επιβαρύνονταν, επίσης, με τα έξοδα της *σκευής* (= προσωπεία και κοστούμια) των ηθοποιών και των χορευτών. Με κλήρωση καθοριζόταν ποιος χορηγός θα αναλάμβανε την κάθε παράσταση. Πρώτη μέλημα του χορηγού ήταν να επιλέξει τους πολίτες που θα συμμετείχαν στον χορό. Όλοι οι ελεύθεροι πολίτες μπορούσαν να λάβουν μέρος και η συμμετοχή των επιλεχθέντων ήταν υποχρεωτική. Ο χορηγός ήταν υπεύθυνος και για τον διορισμό *χοροδιδασκάλου*, ενός επαγγελματία δηλαδή που θα εκπαίδευε τον χορό, σε περίπτωση που ο ποιητής δεν επιθυμούσε να αναλάβει αυτό το καθήκον. Ως αντάλλαγμα για την γενναιοδωρία τους, η πόλη προσέφερε στους χορηγούς τιμές και δημόσια αναγνώριση, όπλα αποτελεσματικά στην πολιτική αρένα. Εξάλλου, «*η ανάληψη μιας χορηγίας θα αποτελούσε ένα από τα πρώτα συστατικά που θα παρουσίαζε ένας Αθηναίος πολίτης, για να πείσει ένα ακροατήριο ότι η αφοσίωσή του προς το κράτος ήταν ξεχωριστή*»[14].

Αρμοδιότητα του κράτους ήταν και η επιλογή των ανθρώπων που θα αξιολογούσαν τα δράματα. Αρχικά το συμβούλιο της καθεμιάς από τις δέκα φυλές πρότεινε ορισμένους υποψήφιους. Οι κάλπες με τα ονόματα των υποψηφίων σφραγίζονταν και φυλάσσονταν στην Ακρόπολη. Την ημέρα της γιορτής κληρωνόταν ένα όνομα από κάθε κάλπη και έτσι σχηματιζόταν το σώμα των δέκα κριτών. Οι κριτές, μετά την ορκωμοσία τους – και αφού είχαν τελεστεί οι θυσίες, που υπογράμμιζαν τον θρησκευτικό χαρακτήρα της εκδήλωσης[15]– καταλάμβαναν τις τιμητικές τους θέσεις και οι παραστάσεις μπορούσαν να αρχίσουν. Μετά το τέλος των παραστάσεων οι κριτές έγραφαν σε μια πινακίδα τα ονόματα των ποιητών κατά σειρά προτίμησής τους. Μια ακόμη κάλπη δημιουργούνταν με τις πινακίδες των κριτών, από την οποία κληρώνονταν πέντε πινακίδες που έδιναν και το τελικό αποτέλεσμα. Το βραβείο ήταν ένα στεφάνι από κισσό, το οποίο απονέμονταν στον ποιητή, στον χορηγό και αργότερα και στον ηθοποιό. Επίσης, ένα μνημείο στηνόταν στην οδό των Τριπόδων, κοντά στο θέατρο του Διόνυσου, προς τιμήν του χορηγού. Τέλος, την επομένη των Μεγάλων Διονυσίων

---

[11] Κατά την περίοδο του πελοποννησιακού πολέμου, όταν ήταν αναγκαίες κάποιες περικοπές στο πρόγραμμα της εορτής, οι κωμωδίες που διαγωνίζονταν ήταν τρεις και η καθεμία παρουσιαζόταν μετά το τέλος κάθε τετραλογίας.

[12] Ανδριανού-Ξιφαρά 2001, 20.

[13] Η χορηγία αποτελούσε μία από τις σημαντικότερες *λειτουργίες* του αθηναϊκού κράτους. Αποτελούσε ένα είδος έμμεσης φορολογίας και ήταν υποχρέωση κάθε ελεύθερη πολίτη που μπορούσε να ανταποκριθεί οικονομικά. Στα Λήναια μάλιστα ήταν καθήκον και των μετοίκων. Βλ. Blume 1986, 49.

[14] Χουρμουζιάδης 1972, 362.

[15] Blume 1986, 40.

συγκεντρωνόταν η εκκλησία του δήμου για να εξετάσει εάν η γιορτή διεξήχθη με τον προσήκοντα τρόπο[16].

Πριν προχωρήσουμε στην εξέταση της θεματολογίας του αττικού δράματος θα πρέπει να γίνει μια μικρή αναφορά στα τεχνικά χαρακτηριστικά των παραστάσεων, την σκηνογραφία και την ενδυματολογία. Η σκηνογραφία, μέχρι και τα τέλη του 5ου ΠΚΕ αιώνα, δεν έχει να επιδείξει θεαματική ανάπτυξη. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, το θέατρο βρισκόταν μέσα στον ιερό χώρο του θεού Διόνυσου, οπότε μπορούμε με ασφάλεια να υποθέσουμε ότι αρχικά ο ναός του θεού επιτελούσε αρχικά έναν ρόλο υποτυπώδους 'σκηνικού'[17]. Σύμφωνα με τα αρχαιολογικά δεδομένα, ένα χαμηλό ξύλινο πατάρι, που χρησιμοποιούταν ως αποθήκη και αποδυτήριο, αποτέλεσε την πρώτη σκηνή. Ο Αισχύλος ήταν ο πρώτος που ενσωμάτωσε αυτό το ξύλινο κατασκεύασμα στην παράσταση και το μετέτρεψε «*σε μόνιμο φόντο της δράσης των υποκριτών, η οποία θα εκτυλίσσεται πλέον στο λογείο*»[18].

Η *σκευή*, από την άλλη μεριά, των υποκριτών και των χορωδών, αποτελούσε δομικό συστατικό των δραματικών παραστάσεων. Το βασικότερο μέρος της ήταν η μάσκα, την οποία φορούσαν τόσο οι υποκριτές όσο και τα μέλη του χορού. Η χρήση προσωπείου εξυπηρετούσε δύο ρόλους: α) διευκόλυνε «*την εξαφάνιση της φυσιογνωμίας του ηθοποιού, ώστε να αναδειχθούν τα τυπικά γνωρίσματα του υποδυόμενου ρόλου*»[19], β) έδινε την δυνατότητα στον ηθοποιό να αλλάζει ρόλους σε ελάχιστο χρόνο χωρίς να αλλάζει αμφίεση. Μπορούμε να καταλάβουμε την σημασία του δεύτερου ρόλου αν λάβουμε υπόψη μας το γεγονός ότι, μέχρι και το τέλος της κλασικής εποχής, οι υποκριτές που υποδύονταν όλους τους ρόλους – συμπεριλαμβανομένων των γυναικείων – ήταν το μέγιστο τρεις. Η χρήση της μάσκας έλκει, βέβαια, την καταγωγή της από τις τελετουργίες της λατρείας του Διόνυσου. Ο ρόλος της, όμως, στην εξελιγμένη τραγωδία δεν είναι πλέον ιερουργικός αλλά αισθητικός και συμβολικός[20]. Συμβολικό χαρακτήρα είχε και το ένδυμα της τραγωδίας, με τα διονυσιακά του χαρακτηριστικά[21] και την «*ιερατική του μεγαλοπρέπεια*»[22]. Η σύνδεση του δράματος με τις θρησκευτικές του καταβολές είναι πιο εμφανής στο σατυρικό δράμα με τον χορό των μεταμφιεσμένων σατύρων, και στην κωμωδία με τα φαλλικά στοιχεία και τον υπερτονισμό των γεννητικών οργάνων.

Η σύνδεση, ωστόσο, αυτή γίνεται πιο χαλαρή όταν εισερχόμαστε στην θεματολογία του αττικού δράματος. Από την μια πλευρά, όλες οι «*συνυποδηλώσεις του Διόνυσου – το ανορθολογικό, η τρέλα, οι γυναίκες, ο δαιμονικός χορός και η δαιμονική μουσική, τα ασαφή όρια ανάμεσα στο ζωώδες, το ανθρώπινο και το θεϊκό – συνδέονται με την τραγωδία*»[23]. Από την άλλη, όμως, η υπόθεση των δραμάτων αποκτούσε όλο και λιγότερη σχέση με την διονυσιακή λατρεία, όσο εξελισσόταν η τραγωδία, γεγονός που οδήγησε στον χαρακτηρισμό των θεμάτων της ως *απροσδιόνυσα* (*ουδέν προς Διόνυσον*, έλεγαν οι αρχαίοι). Τα θέματα της τραγωδίας αντλούνταν από τους μύθους. Ο χειρισμός τους, όμως, από τον ποιητή εξέφραζε τα

---

[16] Χουρμουζιάδης 1972, 361.
[17] Χουρμουζιάδης 1991, 48.
[18] Εμμανουήλ-Φεσσά 1999, 128.
[19] Εμμανουήλ-Φεσσά 1999, 365.
[20] Εμμανουήλ-Φεσσά 1999, 128.
[21] Δύο παραδείγματα μάς δίνει ο Lesky 1981, 331: τον «*χειριδωτό» (=με μανίκια) χιτώνα και τον κόθορνο, που μόνο στην ελληνιστική εποχή έγινε χοντροκομμένο ξυλοπάπουτσο, ενώ αρχικά ήταν ένα μαλακό πόδημα που σκέπαζε λίγο και την γάμπα, όπως το φορά και ο ίδιος ο Διόνυσος*».
[22] Εμμανουήλ-Φεσσά 1999, 128.
[23] Segal 1996, 453.

προβλήματα και τις ανησυχίες που απασχολούσαν την αθηναϊκή κοινωνία και που προέκυπταν από τον τρόπο οργάνωσης της πολιτικής και κοινωνικής ζωής της πόλης[24]. Το υλικό, δηλαδή, της τραγωδίας προέρχεται από τον κοινωνικό προβληματισμό, τον προβληματισμό σχετικά με την ανθρώπινη δράση. Ειδικότερα, ο Vernant προσδιορίζει αυτόν τον προβληματισμό στην διαμάχη που βιώνει ο τραγικός ήρωας ανάμεσα στους άγραφους νόμους της θρησκευτικής παράδοσης και τους νέους κανόνες του δικαίου της πόλης[25], κάτι που εντοπίζει και ο Segal[26]. Στο πλαίσιο του κοινωνικού προβληματισμού εγγράφεται και η στροφή, ορισμένες φορές, των τραγικών ποιητών σε σύγχρονα ιστορικά θέματα (λ.χ. Αισχύλου *Πέρσες*), υπό την επίδραση, κατά τον Lesky, των πολιτικών ανδρών, «που ήθελαν να συμβουλεύουν τους Αθηναίους για τα λάθη του παρελθόντος, ή να τους εξυψώνουν με μεγάλες αναμνήσεις»[27].

Ακόμα και το σατυρικό δράμα, το είδος με την μεγαλύτερη συγγένεια με την διονυσιακή λατρεία, αντλούσε το υλικό του από τον ίδιο μυθικό κύκλο με την τριλογία τραγωδιών που είχε προηγηθεί. Πολλές φορές, μάλιστα, οι ποιητές των σατυρικών δραμάτων παρωδούσαν συγκεκριμένες σκηνές από τις προηγηθείσες τραγωδίες[28], ελαφρώνοντας έτσι το βαρύ κλίμα που δημιουργούσαν κατά περίσταση. Στην κωμωδία, τέλος, έβρισκαν εύφορο έδαφος οι ποιητές για να ασκήσουν κοινωνική κριτική, να σατιρίσουν τους νέους θεσμούς, όπως τα δικαστήρια ή η εκκλησία του δήμου (*Σφήκες, Εκκλησιάζουσαι*), ή να παρωδήσουν δημόσια πρόσωπα, όπως ο Κλέων (*Ιππής*). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Neselrath, «*με την παρρησίαν και το ονομαστί κωμωδείν οι κωμικοί στρέφονταν εναντίον τόσο του δημοκρατικού κατεστημένου όσο και κάθε κοσμοθεωρητικού και πολιτιστικού νεωτερισμού*»[29].

Στην αντίληψη των αρχαίων ελλήνων η θρησκευτική και η πολιτική ζωή ήταν άρρηκτα συνδεδεμένες. Όπως χαρακτηριστικά το θέτει ο Μπιργάλιας: «*Η θρησκεία αποτελούσε μια λειτουργία της πόλης. Στο πλαίσιο αυτό η πόλη ήταν ο αποκλειστικός υπεύθυνος για όλα τα θέματα που την αφορούσαν (όριζε τον ρόλο και το εύρος επιρροής των ιερέων, οργάνωνε τις θρησκευτικές εορτές και προσδιόριζε ποιοι και πώς θα συμμετέχουν σ' αυτές κ.λπ.*)»[30]. Αυτή η σχέση φαίνεται πως αντανακλάται και στο αρχαίο ελληνικό θέατρο.

Χάρη στο πολιτικό πλαίσιο, την διαλεκτική δομή και τις ευμετάβλητες σχέσεις ανάμεσα στον ήρωα-άτομο και την κοινότητα (που αντιπροσωπεύεται από τη χορωδία), η τραγωδία καθίσταται η ιδιάζουσα μορφή τέχνης της δημοκρατίας, η οποία με τη γέννησή της με τον Πεισίστρατο όφειλε λογικά να την θέσει υπό την προστασία της. Η όλη οργάνωση των διονυσιακών εορτών αντανακλούσε τους στόχους και το μηχανισμό του δημοκρατικού συστήματος, αποσκοπώντας, αφενός, στην ενδυνάμωση της πολιτικής συμμετοχικότητας και, αφετέρου, στην επίδειξη της κοινωνικής ευμάρειας στους ξένους που κατέκλυζαν την Αθήνα. Πάνω από όλα όμως η τραγωδία είναι δημιουργός συλλογικών συναισθημάτων. Οι πολίτες θεατές παρά τις διαφορές τους αποκτούν συνείδηση της αλληλεγγύης τους μέσα στα πολιτικά πλαίσια και το δημόσιο χώρο που είναι συγκεντρωμένοι. Όπως αναφέρει ο Baldry, «*υπάρχουν*

[24] Όπως, για παράδειγμα, το θέμα του περιορισμού της εξουσίας του Αρείου Πάγου στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου. Βλ. Segal 1996, 465.

[25] Vernant & Naquet 1988, 19-20.

[26] Segal 1996, 468: «*αυτό που ενδιαφέρει την τραγωδία δεν είναι ο εντοπισμός των ενόχων και η τιμωρία τους, αλλά γενικότερα το πρόβλημα της λήψης μιας απόφασης*».

[27] Lesky 1981, 337.

[28] Χουρμουζιάδης 1972, 356.

[29] Vernant & Naquet 1988, 18.

[30] Μπιργάλιας 2000, 359.

φανερές αναλογίες ανάμεσα στις συναθροίσεις της εκκλησίας του δήμου επάνω στην Πνύκα και στις θεατρικές παραστάσεις, χίλια περίπου μέτρα πιο πέρα: πρόκειται για τη μαζική συμμετοχή των πολιτών, την ενεργό συμμετοχή τους, την ευφράδεια ρητόρων και ηθοποιών»[31]. Εξάλλου, το ότι ακόμη και η παρακολούθηση των παραστάσεων συνιστούσε χρέος του πολίτη, όπως η συμμετοχή του σε άλλες πολιτικές δραστηριότητες, αποδεικνύει η παροχή οικονομικής ενίσχυσης, του θεωρικού, ανάλογης με την αποζημίωση για τη θητεία στην Ηλιαία, για όσους δεν μπορούσαν να ανταποκριθούν στην δαπάνη αγοράς εισιτηρίων.

Κλείνοντας τη συνοπτική αυτή μελέτη παραθέτουμε την πολύ εύστοχη περιγραφή που κάνει ο Nesselrath για το αρχαίο ελληνικό θέατρο: «*Στην Αθήνα του 5ου αι. το θέατρο δεν ήταν σε καμία περίπτωση απλή ψυχαγωγία, αλλά αντιμετωπιζόταν και ως παιδαγωγικός θεσμός ιδιαίτερης σημασίας. Τα θέματα των τραγωδιών προέρχονται κυρίως από τον μύθο, που τώρα όμως εξετάζεται κριτικά στο φως νέων ηθικών και κοσμοθεωρητικών επιταγών. Το τραγικό δράμα δεν εξυμνεί μεγάλες οικογένειες, δεν προβάλλει τις αριστοκρατικές παραδόσεις, αλλά θέτει το πρόβλημα του ανθρώπου και της μοίρας του και αποκαλύπτει τα λάθη, την ενοχή και τον πόνο του θέτοντάς τα αντιμέτωπα με ένα θεϊκό σύμπαν που μπορεί να είναι προπύργιο της δικαιοσύνης αλλά και ακατανόητα εχθρικό. Η τραγωδία εξετάζει επίσης τις πράξεις του ατόμου στο πλαίσιο αξιών που είναι κοινές στο κοινωνικό σύνολο. Το θέατρο είναι επομένως ουσιαστικά «πολιτικό», μια διαδικασία κατανόησης και αυτοπροσδιορισμού μιας κοινωνίας που είχε αναγάγει τον λόγον σε ακρογωνιαίο λίθο του τρόπου ζωής της*»[32].

Βιβλιογραφία

Ανδριανού Ε. & Ξιφαρά Π. 2001. *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο*, Πάτρα: Ε.Α.Π.
Baldry, H.C. 1992. *Το τραγικό θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα: Καρδαμίτσας.
Blume, H.D. 1986. *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
Chamoux, F. 1999. *Ο Ελληνικός Πολιτισμός*, Αθήνα: Δαίδαλος-Ι. Ζαχαρόπουλος.
Εμμανουήλ-Φεσσά, Ε. 1999. Θέατρο, Κινηματογράφος, Μουσική, Χορός, στο *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμ. 28, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
Lesky, A. 1981. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη: Αφοι Κυριακίδη Α.Ε.
Μπιργάλιας, Ν. 2000. «Αρχαία ελληνική θρησκεία,» στο Μήλιος, Α. κ.ά., *Δημόσιος και Ιδιωτικός Βίος στην Ελλάδα Ι: Από την Αρχαιότητα έως και τα Μεταβυζαντινά Χρόνια*, τόμ. Α΄, Πάτρα: Ε.Α.Π.
Nesselrath, H.G. (επιμ.), 2001. *Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία*, τόμ. Α΄, Αθήνα: Παπαδήμας.
Segal, C. 1996. «Ο έλληνας άνθρωπος, θεατής και ακροατής,» στο: Borgeaud, P. κ.ά. *Ο Έλληνας Άνθρωπος*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
Vernant, J.P. & Naquet, P.V. 1988. *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*, τόμ. Α΄, Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος.
Χουρμουζιάδης, Ν. 1972. «Θέατρο,» στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. Γ2, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
Χουρμουζιάδης, Ν. 1991. *Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, Αθήνα: Γνώση.

[31] Baldry 1992, 31.
[32] Nesselrath 2001, 226.

ARCHIVE ISSN 2654-2366 EBE/NLG